

Mgr Angelika Moskal

UMCS Lublin

e-mail: angelikamoskal93@wp.pl

„Igrałem we śnie wokół zasadzek przeznaczenia” – o toposie *theatrum mundi* w dramatach Edwarda Leszczyńskiego

Edward Leszczyński¹ najchętniej przywoływany jest przez historyków literatury i teatru w kontekście dramaturgii Stanisława Wyspiańskiego. Niewątpliwie, autor *Atlantydy* był pod dużym urokiem jego wyobraźni twórczej. A ponieważ Wyspiański pozostawał pod wpływem dramatu symbolicznego Maurice’a Maeterlincka, warto skonfrontować utwory Leszczyńskiego bezpośrednio z dziełami belgijskiego pisarza. Już wstępny ogląd dorobku scenicznego obydwu twórców (Leszczyńskiego i Maeterlincka) poświadcza, że polski dramaturg zaadaptował najbardziej charakterystyczne dla autora *Wnętrza* mechanizmy kreacji elementów świata przedstawionego.

¹ Edward Leszczyński (1880–1921) – poeta tworzący w Młodej Polsce. W skład jego dorobku artystycznego wchodzi sześć tomików poetyckich: *Poezje* (1901), *Plomień ofiarny* (1907), *Kabaret szalony. Piosenki Zielonego Balonika* (1908), *Wiosenne niebo* (1910), *Ballady i pieśni* (1916) oraz wydany pośmiertnie tomik *Radość samotna* (1923), poemat prozą *Cupio dissolvi* (1903), dramaty symboliczne *Jolanta* (1904) i *Atlantyda* (1909), widowisko sceniczne *Konik zwierzyński* (1910) i powiastka fantastyczna *Złota gałązka* (1920). Był autorem dwóch rozpraw teoretycznych: *Harmonia słowa. Studium o poezji* (1912) i *Symbolika mowy w świetle bergsonizmu* (1913). Leszczyński współtworzył krakowski kabaret Zielony Balonik. Pracował w redakcji czasopisma „Museion”, a przez rok był kierownikiem literackim Teatru im. Juliusza Słowackiego, dla którego dokonał tłumaczeń *Teatru cudowności* Miguela de Cervantesa i *Zwiastowania* Paula Claudela. Zob. H. Filipowska, „*Sny swe malujesz na ogromnej chmurze*”, [w:] E. Leszczyński, *Wybór poezji*, oprac. H. Filipowska, Kraków 1988, s. 5–6.

Konstrukcja postaci kobiecych w dramatach Leszczyńskiego

Inspiracje te widać już w budowie postaci, szczególnie kobiecych. Leszczyński tworzy je na wzór bohaterek Maeterlincka, które krytycy określali jako „podobne do cieni lub widm [...], uśpione, niezdecydowane, somnambuliczne”², „jakby wycięte z papieru”³. Chryzeis i jej dwórki (z *Atlantydy*) oraz Jolantę (z dramatu pt. *Jolanta*) łączy podobieństwo z pannami z *Siedmiu królewien*, Maleną z *Królowny Maleny* czy Melisandą z *Pelleasa i Melisandy* – zarówno pod względem wyglądu fizycznego, jak i nieokreślonego statusu ontologicznego. Jeżeli zwrócimy uwagę na cechy zewnętrzne, to okaże się, że wszystkie postacie kobiece wyróżniają się długimi włosami⁴, dużymi oczami oraz niezwykle bladą cerą. Ich uroda wywołuje jednocześnie zachwyt oraz wrażenie niepokoju związanego z tym, iż wydają się oderwane od rzeczywistości. Bardziej przypominają zjawy żyjące na granicy świata materialnego i ponadmysłowego niż żywych ludzi:

Nie poznają ich prawie... Nie poznają ich wcale... Och! Jakież one białe, wszystkie siedem!... Och! Jakież one piękne wszystkie siedem!... Och! Jakież one blade wszystkie siedem...⁵

Wygląd kobiet współgra z ich zachowaniem. Bohaterki z utworów Leszczyńskiego oraz dzieł Maeterlincka zdają się trwać w transie bądź śnie somnambulicznym. Letarg Jolanty oraz Chryzeis i jej drużek to specyficzny stan ducha – nie są one w pełni świadome tego, co dzieje się dookoła nich. Sprawiają wrażenie nieodczuwających upływającego czasu, co jeszcze wyraziściej unaocznia ich zawieszenie między światem realnym a ponadmysłowym. Kobiety mają pewne przebliski wspomnień, są to jednak – nawet dla nich samych – jedynie nieodgadnione przeczucia:

CHRYZEIS

Nie, ja się nie smucę,
tylko w dzień ten doroczny,
kiedy ojciec dawne runy bada,
coś na sercu mi ciąży,

² Z. Joteyko, *Z literatury belgijskiej*, „Ateneum” 1894, t. 2, s. 27.

³ L. German, *Maurycy Maeterlinck. Kilka uwag o „nowej poezji”*, „Przegląd Polski” 1896, nr 119, s. 22.

⁴ Ta cecha wyglądu często ma charakter symboliczny. W *Jolancie* złote kosmyki głównej bohaterki podkreślają jej związek ze słońcem, zaś u Maeterlincka w *Pelleasie i Melisandzie* dzięki długim włosom dochodzi do połączenia kochanków.

⁵ M. Maeterlinck, *Siedem królewien*, [w:] Idem, *Wybór dramatów*, przeł. Z. Przesmycki [Miriam], Wrocław 1994, s. 81.

zda się, jakiś cień mroczny
na mą radość dziewiczą upada⁶.

Taki sposób kreowania bohaterów nie był przypadkowy. W dramatach symbolicznych koncentrowano się na ukazaniu stanu emocjonalnego i uczuciowego. Ideę tę skrótowo ujęła Waleria Marrené:

Postacie [...] są wzięte z wiekuistych legend ludzkości, są to raczej przedstawiciele pewnych uczuć, pewnych stanów duszy niż indywidualności wyraźne. Kontury ich są mgliste jakby dlatego, ażeby każdy ukształtował je według swych pragnień i dopełniał zaledwie naszkicowane rysy [...]. Przy tym postacie te nie mają tła, nie należą do żadnego czasu, żadnego społeczeństwa [...], dlatego by łatwiej przystosować się mogły do każdych wymagań⁷.

To, jak przedstawiano zachowania postaci, znajdujących się niczym w stanie głębokiego uśpienia, jest związane także z ówczesnymi badaniami nad zjawiskiem somnambulizmu⁸. Za pomocą snu starano się zgłębić wnętrze ludzkiej psychiki oraz dotrzeć do świata transcendentnego. Nic więc dziwnego, że mające cechy somnambulików bohaterki, zachowują się jakby przebywały w innej rzeczywistości, ale też zdają się bardziej wrażliwe na wszystkie sygnały ze świata pozazmysłowego⁹.

⁶ E. Leszczyński, *Atlantyda*, Kraków 1909, s. 15.

⁷ W. Marrené-Morzkowska, *Nowe prądy w literaturze dramatycznej*, „Wędrowiec” 1893, nr 29, s. 458.

⁸ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 117.

⁹ Gdyby chcieć w możliwie najdokładniejszy sposób zwizualizować bohaterki Leszczyńskiego, z pewnością zasadne okaże się przypomnienie kobiet malowanych przez prerafaelitów w niezwykle nastrojowych portretach, mających stanowić „piękno symbolu, przez które boskość staje się widoczna”. A. Konopacki, *Ikonaografia malarstwa Prerafaelitów. Wybrane aspekty*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, red. P. Jasiewicz, Warszawa 1981, s. 127. Malarze skupiający się wokół Rossettiego koncentrowali się głównie na przedstawieniu duchowych przeżyć bohaterek swych malowideł, tak aby dzięki nim można było odnaleźć „drogowskaz w kierunku kontemplacji boskości”. Ibidem, s. 136. Kobieta stała się uosobieniem duszy, którą kontemplowano poprzez sztukę. To powinowactwo tłumaczy jej uduchowienie i eteryczny wygląd. W podobny sposób bohaterki kreował również Maeterlinck. Na tę zbieżność wskazywała chociażby Marta Rusek, która identyfikowała siostry zmarłej dziewczyny z Wnętrza z postaciami prerafaelickimi. Zob. M. Rusek, „W duszę, jak w tę oto izbę, zajrzeć nie można” – *Wnętrze Maurice’a Maeterlincka*, [w:] *Od realizmu do preekspresjonizmu. Lektury polonistyczne*, t. 2, red. G. Matuszek, Kraków 2001, s. 349.

Natura świata przedstawionego

Nie tylko zachowanie głównych bohaterów buduje nastrój niepewności obecny w obu dramatach Edwarda Leszczyńskiego – *Atlantydzie* i *Jolancie*. Istotną rolę odgrywa też natura świata przedstawionego. Akcja utworów dzieje się w zamkniętych przestrzeniach (na wyspie i w zamku), których mieszkańcy nie mogą opuścić oraz do których nieupoważnieni nie mają wstępu. Leszczyński również i ten koncept zaczerpnął od Maeterlincka. Motyw osadzenia wydarzeń na tajemniczej, odciętej od świata wyspie wykorzystywany był często przez belgijskiego twórcę, m.in. w *Joyzelli* oraz w *Ślepcach*¹⁰. Miejsca akcji tych dramatów są odizolowane – jeśli pojawiają się tam nowi bohaterowie, to nie na skutek podjętych przez nich decyzji, lecz przeznaczenia, objawiającego się pod różną postacią¹¹. Na wyspy nie można się ani z własnej woli dostać, ani ich opuścić. Są prawie niezamieszkałe – przebywają na nich jedynie osoby, których losy połączyło fatum. W *Joyzelli* wszyscy związani są z planem Merlina, zaś tytułowych mieszkańców w *Ślepcach* (oprócz opiekunów niewidomych) łączy kalectwo. Podobnie jest w przypadku *Atlantydy* w dziele Leszczyńskiego. Nikt z zewnątrz nie może na nią przybyć – wyjątkiem jest tu Młodzieniec, będący narzędziem boskiej woli. Także sposób kreacji przestrzeni w *Jolancie* opiera się na schemacie – realizuje się tu motyw osadzenia akcji w średniowiecznym zamku. Maeterlinck wykorzystał ten pomysł m.in. w *Księżniczce Malenie*, *Siedmiu królewnach*, *Śmierci Tintagilesa*. Po części pojawia się on również w *Pelleasie i Melisandrze* oraz *Alladynie i Palomidesie*. W obu przypadkach są to obszary klaustrofobiczne, przypominające pułapkę, w której zamknięci są ludzie. Leszczyński nie podaje żadnych informacji, które umożliwiłyby ich zlokalizowanie – zamek w *Jolancie* i *Atlantyda* ze swoimi uśpionymi mieszkańcami sprawiają wrażenie usytuowanych pomiędzy dwiema rzeczywistościami.

Osadzenie wydarzeń dramatów zarówno u Maeterlincka, jak i u Leszczyńskiego, czy to na wyspie, czy to w zamku, miało podobny cel. Było nim stworzenie takiego otoczenia, które pomogłoby ukazać pierwiastek transcendentny w człowieku, niejako sprowokować go do mentalnego poruszenia. Istotę tego sposobu konstruowania przestrzeni sugestywnie zinterpretował Zenon Przesmycki:

[...] on chcąc odtworzyć *całego* człowieka i widząc w owej ukrytej, niekiedy jeno przeblaskującej stronie ważniejszą, istotniejszą od zmysłowej ludzkiego jestestwa połowę, z zupełną świadomością w nią specjalnie zaczął się wpatrywać i ją przede wszystkim starał się zaznaczać. Dlatego musiał, naprzód, jak gdyby nie liczyć się z całym, osiągniętym przez wieki

¹⁰ W obu tych utworach mamy do czynienia z podwójnie zamkniętą przestrzenią: na wyspie ślepców znajduje się klasztor, zaś na wyspie Merlina – pałac.

¹¹ Np. Joyzella i Lanceor zostają umieszczeni celowo przez Merlina.

rozwojem cerebralnym, uwolnić się od napływów cywilizacyjnych i szczegółów aktualności [...]. To wszystko osiągał przez umieszczenie dramatu w nieznanym czasie i miejsca sferze bajecznej, legendowej¹².

Miejsca izolowane od rzeczywistości miały pomóc w ukazaniu tej strony człowieka, której nie można dostrzec w codziennych warunkach. Specyficzna atmosfera panująca na wyspie i w zamku również projektowała wyczerpanie czytelnika na przeżycia bohaterów.

Theatrum mundi

Sposób, w jaki zostały skonstruowane postacie oraz przestrzeń, jest podporządkowany charakterystycznemu dla całej twórczości Maeterlincka toposowi *theatrum mundi*. Motyw ten był różnorodnie wykorzystywany przez pisarzy. Za jego pomocą eksponowano złudzenie, jakim jest wolna wola: działaniami człowieka sterują w tym przypadku zawsze pewne wyższe siły, sami zaś bohaterowie nie mogą wyzwolić się spod ich wpływu¹³. Kategoria *theatrum mundi* znalazła również zastosowanie w ukazywaniu zmienności człowieka, który niczym aktor potrafił w zależności od zaistniałej sytuacji wcielić się w określoną rolę. W utworach Maeterlincka topos ten uległ kolejnej transformacji. Motyw świata jako teatru w dziełach scenicznych Belga ściśle łączył się z jego teorią, iż przez wszystkie działania człowieka przemawia tajemnicze Przeznaczenie:

Potęga kierująca światem i losami człowieka jest twarda, złośliwa i nieprzyjazna wszystkiemu, co daje chwilę szczęścia na ziemi. Maeterlinck nazywa ją Przeznaczeniem. Tą nazwą obejmuje wszystkie siły, które nas ograniczają i nie zależą od naszej woli¹⁴.

Siły tej nie należy utożsamiać ze starożytnym Fatum. Różnica między tymi dwoma pojęciami polega na tym, że Maeterlinck nie uznawał w Przeznaczeniu potęgi osobistej, inaczej niż Grecy. Dramaturg uważał, że może ono działać tylko przez człowieka i znajdować się w nim samym¹⁵. Przeznaczenie steruje wszystkimi poczynaniami jego bohaterów. Pozostają oni nieświadomi, iż są jedynie marionetkami w rękach losu, choć czasami mają przeczucie, że coś steruje ich decyzjami. Stąd bierze się także ta dziwna senność i zawieszenie – w momentach, kiedy

¹² Z. Przesmycki [Miriam], *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, [w:] M. Maeterlinck, *Wybór dramatów*, s. CXIX.

¹³ Przykładem mogą tu być tragedie starożytne. Losami ludzi rządziło w nich Fatum, od którego nie było ucieczki.

¹⁴ J. Szarota, *Współczesna poezja francuska 1880–1914*, Warszawa 1917, s. 424.

¹⁵ Ibidem, s. 424.

zaczyna przez nich działać Przeznaczenie, zostają pozbawieni wolnej woli. Wydają się pogrążeni w transie hipnotycznym bądź śnie somnambulicznym – nie są do końca świadomi swoich reakcji. Widać to dobrze w *Królewnie Malenie*, gdzie na bohaterkę przez cały czas oddziałuje siła, która popycha ją naprzód:

W jednej scenie widzimy jeszcze bohaterkę naszą, jak razem z drugą służebną podaje w milczeniu ubierającej się na schadzkę Julianie rozmaite części stroju, poczym odprawiona przez królową Annę wychodzi; w następnej wszakże zaraz – spostrzegamy ją już czynną, walczącą podstępem o swoją miłość, ale w walce tej działają, jak gdyby pod parciem obcej jakiejś mocy, wymawiając słowa, które – zda się – nie jej myśl własna, lecz ktoś trzeci, jakiś duch, jakieś natchnienie w usta jej wkłada¹⁶.

O tym, że tajemna potęga kieruje postaciami, mówią także służące w *Pelleasie i Melisandzie*. Uważają one, iż cały ciąg zdarzeń, który doprowadził do dramatycznej sytuacji, jest skutkiem działań wyższych sił. Kobiety wyrażają przekonanie, że nie da się uchronić przed ich wpływem:

PIERWSZA SŁUŻĄCA Tak, tak; palec w tym Boży...

DRUGA SŁUŻĄCA Tak, tak; wszystko to nie stało się bez powodu [...]

STARA SŁUŻĄCA Tak, tak; ale nie idziemy tam, gdzie chcemy...

CZWARTA SŁUŻĄCA Tak, tak; nie robimy tego, co chcemy...¹⁷

Ludzie nie mogą uciec przed Przeznaczeniem, bardzo często nie są nawet świadomi jego ingerencji w ich życie. Czasami tylko dociera do nich przecucie, iż prowadzi ich czyjaś ręka:

PELLEAS [...] Igrałem jak dziecko wokół rzeczy, której nie podejrzewałem... Igrałem we śnie wokół zasadzek przeznaczenia...¹⁸

Przeznaczenie steruje bohaterami aż do punktu kulminacyjnego, po którym nie sposób już zmienić biegu wydarzeń. Przestaje zaś działać dopiero wtedy, kiedy już nie da się uciec od tragicznego finału:

„Ach, znalazłam cię, panie!” – woła, a w wołaniu tym wydźwięka na koniec wyraźnie, świadomie wszystko to, co dotąd, z tajemniczych, nieznanых sfer idąc, bez woli jej i rozmysłu brzmiało w niej i działało. Ale wykrzyk ten jest zarazem kresem owych wpływów i oddziały-

¹⁶ Z. Przesmycki [Miriam], op. cit., s. CIV.

¹⁷ M. Maeterlinck, *Pelleas i Melisanda*, [w:] Idem, *Dramaty wybrane*, przeł. Z. Przesmycki [Miriam], Kraków 1994, s. 80–81.

¹⁸ Ibidem, s. 74.

wań pierwiastka transcendentnego, granicą, kędy zamierają doszczętnie objawy owej niezbadanej, ponad świadomością stojącej mocy, która wiodła Malenę, potęgowała nie do pojęcia dziecięco słabe jej siły i kierowała nierozwiniętym, prostoty pełnym i świata nie znającym umysłem. Moc ta pchała bohaterkę naszą ku celowi, który obecnie osiągnięty został¹⁹.

Bohaterowie konsekwencje swych czynów przeżywają już w pełni świadomi, wybudzeni z somnambulicznego stanu.

W byciu kierowanym przez Przeznaczenie, które działa przez transcendentną cząstkę, Maeterlinck dopatrywał się istoty tragizmu życia człowieka. Każdy nosi w sobie ów „zarodek zguby”²⁰, któremu nie jest w stanie się przeciwstawić, ponieważ siła, jaka na niego wpływa, przekracza rozumowanie. Prawdziwe źródło tragizmu tkwi właśnie w tej dwoistości natury ludzkiej:

[...] źródła tychże właściwości szukać należy w ogólnych jego pojęciach o dwoistości istoty ludzkiej, dzięki której wytłumaczenie, wyrozumowanie motywów akcji nie zawsze jest możliwe, a nigdy pewne, bo świadomość zmysłowa nie ogarnia całego naszego *ja* i nie jest wyłącznie źródłem postępku naszych i czynności. Przeciwnie, często bardzo, częściej może, niż myślimy, jesteśmy prawdopodobnie machiną, narzędziem jedynie w ręku owej ukrytej, transcendentalnej połowy naszej istoty, robimy nieświadomie to, co ona chce i każe [...] ²¹.

O tym, jak istotny był topos *theatrum mundi* dla Maeterlincka świadczy to, że dramaty pisał on z myślą o teatrze lalek. Marionetka była dla niego symbolem postrzegania człowieka jako istoty bezwolnej, którą ktoś steruje²². Stąd wziął się pomysł usunięcia żywego aktora ze sceny – ponieważ ten nigdy nie zdoła dobitnie pokazać owego specyficznego stanu „mającego pozory życia, ale bez życia”²³. Człowiek też „nie jest w stanie wyrazić niewyraźnego, a aktor swoją materialnością, samym sobą zasłania pierwiastki duchowe”²⁴. Przeznaczenie utworów dla teatru lalek wynika także ze statyczności, z jaką związana jest taka forma – bohaterowie oczekują w bezruchu na dopełnienie się swojego losu²⁵. Dzieje się tak np. w *Intruzie*, gdzie cała rodzina biernie czeka na siostrę zakonną i tylko starzec odczuwa widmo zbliżającej się śmierci. Jedynie przeczucia, które wyrażane są na

¹⁹ Z. Przesmycki [Miriam], op. cit., s. CV.

²⁰ Ibidem, s. CVII.

²¹ Ibidem.

²² M. Stykova, *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*, Wrocław 1980, s. 6.

²³ Z. Przesmycki [Miriam], op. cit., s. LX.

²⁴ M. Rusek, op. cit., s. 353.

²⁵ Ibidem.

głos, wprowadzają nowe elementy do akcji²⁶. Z tą kwestią wiążą się występujące w dramatach pantomimy, np. we *Wnętrzu* czy w *Siedmiu królewnach*:

Królewicz, nie zwracając uwagi na hałasy z zewnątrz, zbliża się w milczeniu do tej, która nie wstała. Przypatruje jej się przez chwilę; waha się, zgina kolano i dotyka jednego z jej ramion nagich i nieruchomych na poduszkach z jedwabiu. Dotknąwszy ciała, podnosi się nagle z długim, skośnym spojrzeniem przerażenia na sześć królewien, niemych i niesłyszanych białych. One, naprzód niepewne i drżące pragnieniem ucieczki, pochylają się następnie jednorzędnym ruchem nad leżącą siostrą, podnoszą ją i niosąc w najgłębszym milczeniu sztywnie już ciało, o głowie z rozpuszczonymi włosami, sterczącej nieruchomo, na najwyższym z siedmiu marmurowych stopni, podczas gdy Królowa, Król i ludzie zamkowi nadbiegli na wołanie, krzyczą i pukają gwałtownie do wszystkich okien sali²⁷.

Warto dodać, iż uczestniczy w nich tylko część bohaterów, podczas gdy inni pozostają wyłącznie obserwatorami, pozbawionymi możliwości ingerencji. Dodatkowo przestrzeń, w której zachodzi pantomima, jest przeważnie oddzielona od reszty sceny. We *Wnętrzu* rozgrywa się ona w domu, zaś w *Siedmiu królewnach* – w zamku. Kontakt między tymi miejscami odbywa się jedynie dzięki oknom, przez które bohaterowie mogą obserwować wydarzenia dziejące się w środku.

W przypadku utworów Leszczyńskiego sytuacja się komplikuje. O ile w greckich tragediach występowało Fatum, a u Maeterlincka było Przeznaczenie, o tyle w *Atlantydzie* i *Jolancie* zdają się działać dwie siły. Są to bogowie oraz Przeznaczenie.

Bogów w obu dramatach można podzielić na opozycyjne strony. W *Atlantydzie* pojawia się słońce oraz bogowie morza, zaś w *Jolancie* obok słońca występuje Zbawiciel²⁸. Kult solarny na wyspie zdaje się, że jest traktowany na równi z kultem bóstw morskich. Można powiedzieć, że religia słońca zostaje w pewien sposób nobilitowana, ponieważ jej główną kapłanką jest królewna Chryzeis. Służą jej pomocą dziewczęta wyznaczone przez samego Króla:

KRÓL

Córy, boskiej urody,
was dotąd nie śmiem winić;
a jeśli sercem małem
z winnymi się bratacie,

²⁶ M. Stykova, op. cit., s. 6.

²⁷ M. Maeterlinck, *Siedem królewien*, [w:] Idem, *Wybór dramatów*, s. 104.

²⁸ Interesujące, iż występują dwa warianty wartościowania bóstwa solarnego, połączone przypisaniem mu witalizmu oraz miłości jako wartości nadrzędnych.

gdy bogu was oddałem,
więc w bogu sędzię macie²⁹.

Z treści utworu wynika, że obie wiary egzystowały obok siebie bez większych przeszkód. Samo słońce nie ingeruje w momencie, kiedy morscy bogowie po raz pierwszy grożą wyspie zagładą. Pozostaje bierne i działa dopiero w ostatnich scenach.

W dramacie nie zostały natomiast pokazane formy kultu związane z bóstwami morza. Można przypuszczać, że rolę ich kapłanów odgrywa Rada Siedmiu, a nawet sam Król. Uaktywnienie się tych bogów również da się bezpośrednio zaobserwować dopiero w scenie finalnej, kiedy to po złamaniu przysięgi morze zaczyna zatapiać Atlantydę. Wcześniejsze ich działania poznajemy z relacji Chryzeis, gdy ta odzyskuje utracone wspomnienia. Na podstawie jej słów udaje się nakreślić charakterystykę bóstw. Źródłem widma zagłady, jakie zawisło nad wyspą, stała się ich zazdrość o miłość, dzięki której Atlanci odnajdywali szczęście. Zdolność do negatywnych uczuć przybliżyła te bóstwa do bogów greckich, którzy mieli przecież ludzkie przywary. Są oni także mściwi, a ich gniew jest straszny:

KRÓL

(daje znak ręką. Cisza)

Zerwane z morzem przymierze –
karzący gniew się rozpętał;
żeście nie trwali w ofercie,
bóg zerwał z wami przymierze
i w złości się zapamiętał³⁰.

Inny charakter ma słońce, które jest opisywane jako „niezmienne, promienne, czyste”³¹. W dramacie brak jego negatywnych określeń. Jedną z ostatnich scen, w której następuje podpalenie stosu przez promienie słoneczne, pokazuje, iż bóstwo to nobilituje miłość. Jednocześnie powstrzymując króla przed zbrodnią dzieciobójstwa, słońce okazuje swoje miłosierdzie. Na tej podstawie wolno domniemywać, że jest ono tożsame z Chrystusem. W tym przypadku nie należy kojarzyć go z Bogiem Ojcem, ponieważ w zgodzie z tradycją starotestamentową – jako dzieło Twórcy – nie jest ciałem niebieskim identyfikowanym z Nim³². Światło słoneczne

²⁹ E. Leszczyński, *Atlantida*, s. 60.

³⁰ Ibidem, s. 59.

³¹ Ibidem, s. 8.

³² „Ja tworzę światło i stwarzam ciemności. Sprawiam pomyślność i stwarzam niedolę. Ja, Pan, czynię to wszystko” (Iz 45,7).

jest wyłącznie symbolem zbawczego działania Boga oraz formą, w jakiej się On objawia³³.

Jak już wspomniano, w *Jolancie* opozycja bóstw przedstawia się inaczej. Przede wszystkim słońca nie sposób utożsamiać z Chrystusem. Należy je raczej identyfikować z innymi bóstwami solarnymi³⁴. W tym dramacie droga wskazana przez nie to ideał radosnego, swobodnego życia połączonego z prawem do indywidualnego szczęścia³⁵. Warto dodać, że w odróżnieniu od *Atlantydy*, gdzie obie religie ze sobą koegzystowały, w *Jolancie* występuje bardzo silny konflikt³⁶. Słońce symbolizuje ideologię walczącą i agresywną oraz w podobny sposób stara się dotrzeć do mieszkańców zamku³⁷. Morze, które mu sprzyja, usiłuje wyłamać wrota zamkowe. Same działania Jolanty, zmierzające do pozyskania wyznawców, także są bardzo dynamiczne. Dobrze widać to na podstawie jej wypowiedzi, które po mowie wygłoszonej w wyniku przemiany, stają się coraz krótsze i zawierają coraz więcej emocji.

Opozycję do religii słońca stanowi wiara w Zbawiciela, którą początkowo praktykują wszyscy mieszkańcy zamku. Mesjasza można identyfikować z Chrystusem³⁸: po pierwsze z powodu licznych odwołań do tradycji chrześcijańskiej, po drugie – w związku z rolą, jaką przypisują mu Starcy. Ma on zjawić się i przynieść zbawienie wszystkim oczekującym:

POETA

Mesjasz, Zbawiciel do drzwi zapuka,
Już idzie on, bezimienny.
A pukanie będzie cichością,
A usłyszą wszyscy,
A próżno myśl się sili³⁹.

³³ „Bo Ty, Panie, każesz świecić mojej pochodni. Boże mój, oświecasz moje ciemności” (Ps 4,7).

³⁴ Jerzy Kwiatkowski nazywa to zjawisko „pewną odmianą nurtu prasłowiańskiego”. Zob. J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 278.

³⁵ Ibidem, s. 275.

³⁶ Podobny motyw walki dwóch sakralności, kultu solarnego i chrześcijaństwa, występuje w *Grodzie słońca* Jerzego Żuławskiego. Zob. Ibidem, s. 276.

³⁷ Ibidem, s. 276.

³⁸ Maria Podraza-Kwiatkowska sugeruje, iż pod postacią Zbawiciela może też kryć się śmierć. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997, s. 139.

³⁹ E. Leszczyński, *Jolanta*, Kraków 1904, s. 24.

Zbawiciel nie bierze czynnego udziału w akcji dramatu. Nie pokazano form jego aktywności, tak jak to było w przypadku słońca. Ostatecznie, kiedy wszyscy spodziewają się jego nadejścia, zawodzi:

POETA

Drzwi tych mowa mię kusi żelazna,
Tymi drzwiami nie przejdzie nikt żywy,
A wszak tędy miał przyjść Odkupiciel⁴⁰.

Nie wiadomo, czy jego przyjście było od zawsze jedynie złudną nadzieją, czy po prostu nie nadszedł jeszcze odpowiedni czas – zakończenie pozostaje otwarte.

Najbardziej problematyczne w rozpatrywaniu toposu *theatrum mundi* u Leszczyńskiego jest rozpoznanie istoty sił transcendentnych. Wiadomo, że bogowie ingerują w losy ludzi. W *Jolancie* słońce popycha główną bohaterkę do działania, skłania ją, by ponownie stanęła po stronie witalizmu i odsunęła od siebie myśli o śmierci. Bóstwo solarne szuka też przez cały czas sposobu na to, by dostać się do mieszkańców zamku. Na korzyść wartości przez nie reprezentowanych działa również bierność Zbawiciela. Jednak możemy w wypowiedziach bohaterów znaleźć wskazówki mówiące, iż nie tylko bogowie zamieszani są w losy ludzi:

JOLANTA

Każdy ma tu widmo, co się czai
I na palcach idzie krok w krok we dnie,
We śnie kładą się ręce widmowe
I na oczach leżą, aż noc zblednie,
Wtedy rankiem znów widmo się czai⁴¹.

Są to kwestie niejednoznaczne i trudne do interpretacji – sugerują jedynie pewne odczucia, instynktownie wyrażane przez bohaterów. W miarę zbliżania się do punktu kulminacyjnego takie wrażenia nasilają się u Poety. Nie słyszy on morza, jak Jolanta, ani kroków Zbawiciela, jak Starcy, ale coś nieokreślonego, co z każdą chwilą przybliży się do niego i pozostałych osób:

POETA

Słyszę głuche, podziemne stąpanie,
Mroki czarne leją się przez powietrze. [...]

⁴⁰ Ibidem, s. 37–38.

⁴¹ Idem, *Jolanta*, s. 29.

Idzie on – niewiadomy –
Otwierają się otchłanie⁴².

Siła ta pozostaje niezidentyfikowana – możliwe, że w tym momencie Poeta zaczyna wyczuwać nadchodzące nieuchronnie Przeznaczenie. Podobnych przeczuć nie doświadczają pozostali bohaterowie, ponieważ są bardzo silnie związani z bóstwami biorącymi udział w konflikcie. Należy pamiętać, że chociaż Poeta początkowo staje po stronie Jolanty, pomagając przekonać mieszkańców zamku do jej racji, to na końcu nie przekracza z nimi progu drzwi życia, pozostając ze Starcami. Samą zaś Jolantę określa mianem „dziewki słońcem pijanej”⁴³. Dlatego ostatecznie nie należy go identyfikować z żadnym ze stronnictw. Jako osoba znajdująca się pośrodku wartości reprezentowanych przez słońce i Zbawiciela, a także obserwator zachodzących wydarzeń, Poeta wydaje się znacznie bardziej wyczulony na sferę transcendentną. Nie skupia się wyłącznie na jednym aspekcie, stara się patrzeć szerzej, na całość, dzięki czemu wyczuwa podszepty Przeznaczenia.

W pantomimicznym finale widzimy upadek obu bóstw. Jolanta oraz ci, którzy dali się ponieść witalizmowi, ostatecznie wracają do zamku przez drzwi śmierci, ponieważ nie mogą odzyskać utraconego życia. Nie da się oszukać śmierci, a obietnice słońca okazują się ułudą:

ON

(wskazując na drzwi) Jedna jest meta Jolanto! [...]

I STARZEC

Życie z śmiercią obraca się w koło.

II STARZEC

Śmierć nakłada tylko maskę życia⁴⁴.

Jolanta i pozostali wyznawcy wychodzą odmienieni – poruszają się niczym marionetki, są pogrążeni w transie i nieświadomi tego, co się wokół nich dzieje. Stopniowo zaczynają zastygać w swoich pozach, a ich dziwny stan udziela się Poecie:

Idą po stopniach, sztywni, jednym taktiem miarowo poruszani, każdym krokiem przystającym w nieruchomość. Przed nimi cofa się poeta w osłupieniu, tym samym rytmem idący, ale jeszcze własnym życiem samodzielny [...]⁴⁵.

⁴² Ibidem, s. 32.

⁴³ Ibidem, s. 37.

⁴⁴ Ibidem, s. 27–28.

⁴⁵ Ibidem, s. 38.

Siła, która popychała ich do działania, w momencie przekroczenia drzwi życia, utraciła swoją władzę.

W *Atlantydzie* sytuacja tylko na pozór wydaje się prostsza. Na początku można zaobserwować, że bogowie morscy i słońce ingerują w ludzkie losy. Bóstwa akwaticzne pod groźbą zagłady narzucają Atlantom przymierze. Pojawia się jednak problem związany z samą charakterystyką sił transcendentnych. Raz mówi się o nich w liczbie mnogiej i wtedy ich nazwa zapisywana jest małą literą, jednak w tym samym fragmencie występuje liczba pojedyncza oraz zapis wielką literą:

CHRYZEIS

[...] Żyjecie w przymierzu z morzem!

– Tak Bóg przezeń głosił.

I wraz się cofnęły
odmęty oceanu,
znacząc wolę bogów
tajemnymi runami
u skalistych progów⁴⁶.

Podobnie będzie pod koniec dramatu:

GŁOSY

– Ratuj nas, panie!

– Przebłagaj bogi,
przebłagaj morze! [...]

GŁOSY

– Jak go przebłagać nie wiemy.

– Za nami wstaw się, obrońca!⁴⁷

Dwie formy zapisu wprowadzają niejasność – nie wiadomo, czy cały czas jest mowa o bóstwach morskich, tylko w różnych liczbach, czy też unaocznia się tu obecność innego *sacrum*.

W *Atlantydzie*, w odróżnieniu od *Jolanty*, druga z sił transcendentnych również bierze czynny udział w akcji, kierując losami ludzi. Z woli słońca na wyspę przybywa Młodzieniec, który staje się czynnikiem przyspieszającym przebudzenie Atlantów:

⁴⁶ Idem, *Atlantyda*, s. 41.

⁴⁷ Ibidem, s. 59.

MŁODZIENIEC

Tak, miłość mię słała
przez lądy i morza,
bym dla niej u krańca
gdzieś świata
schronienie wynalazł,
czy pałac nim będzie,
czy chata⁴⁸.

Z opowieści przybysza wynika, że w jego ojczyźnie miłość także została zakazana, ale nie przez bogów, lecz przez samych ludzi. Obwiniali ją bowiem o wszystkie konflikty i nieszczęścia, dlatego ją „w okowy zakuli”⁴⁹. Młodzieniec stał się posłańcem miłości, mającym znaleźć miejsce, gdzie będzie mogła swobodnie kwitnąć. Jego przybycie zostaje przepowiedziane wcześniej, gdyż na skale z wyrytym przymierzem pojawia się ostrzeżenie o nieznanym, który sprowadzi na wyspę zagładę.

Samo przymierze również budzi pewne wątpliwości. Z jednej strony mowa jest o tym, że zostało zapisane przez bóstwa akwaticzne, z drugiej zaś strony w wypowiedzi Chryzeis można odnaleźć informację, iż ma ono ukonstytuowanie w innej sile:

CHRYZEIS

Nieszczęsny, hamuj myśli!
Pomnij że ta siła,
od której ludzie
i bogi zawiśli
wypisała swój zakon
granitu głoskami⁵⁰.

Król określa tę siłę mianem Przeznaczenia:

KRÓL

„Młodzieniec z obcej ziemi
niesie wam zatracenie”
– tak runami tajnymi
pisało przeznaczenie; [...]”⁵¹.

⁴⁸ Ibidem, s. 38.

⁴⁹ Ibidem, s. 37.

⁵⁰ Ibidem, s. 44.

⁵¹ Ibidem, s. 61.

Napomknienia o jeszcze jednym czynniku, mającym wpływ na ludzkie losy, pojawiają się także na chwilę przed zagładą wyspy:

MŁODZIENIEC

– I któż to był, co miłość stworzył?!

I czego chciał,

gdy piorun gniewu w chmurach położył,

a w sercu szal?!

CHRYZEIS

[...] Wszak ty przez niego byłeś zesłany –

Posel miłośny!

MŁODZIENIEC

Wszak on to ruszył morze karzące –

on władca ciemny!

CHRYZEIS

Wszak on to serce stworzył bijące!

I las tajemny!⁵²

Wypowiedzi te świadczą o trzech siłach działających w życiu człowieka: słońcu, bogach morza i Przeznaczeniu. Jednakże trudno jest wyodrębnić jednoznaczny zakres ich ingerencji w egzystencję Atlantów, ponieważ w dialogach bohaterów znajdują się zazwyczaj wskazówki, które można by przypisać dwóm z nich. Niełatwo jest rozdzielić od siebie te siły i ustalić ich hierarchię.

Podsumowanie

Leszczyński – jak można było zauważyć – w swojej twórczości dramatycznej wyraźnie inspirował się Maeterlinckiem, adaptując do swoich dzieł najbardziej charakterystyczne cechy jego dramatu symbolicznego. Od kreacji postaci (zwłaszcza kobiecych) poprzez konstrukcję świata przedstawionego jako miejsca znajdującego się między planem realnym a planem transcendentnym, do wykorzystania toposu *theatrum mundi*, za pomocą którego zostaje zbudowany specyficzny nastrój omawianych utworów. Należy podkreślić, że autor *Atlantydy* łączy zaproponowany przez Maurice’a Maeterlincka sposób obrazowania motywu teatru świata – w którym to siłą kierującą poczynaniami bohaterów jest Przeznaczenie – z innym

⁵² Ibidem, s. 57.

jego przedstawieniem, w którym to Bóg/bóstwa sprawują niepodzielną władzę nad losami ludzi.

W dramatach Leszczyńskiego człowiek znajduje się na łasce trzech działających na niego potęg. Dwie z nich to bogowie reprezentujący sobą przeciwstawne wartości, trzecią jest Przeznaczenie. Podczas gdy boskie ingerencje są przedstawione w sposób możliwie bezpośredni, o Przeznaczeniu mówi się niewiele. Jego rola aktualizuje się w formie podszeptów intuicji bohaterów. Dużej części jego oddziaływań można się jedynie domyślać. Czasami jednak niełatwo jest ustalić, która z wymienionych sił odpowiada za wydarzenia w danym momencie, nie tylko przez nakładanie się na siebie cech poszczególnych elementów transcendentnych, ale i z powodu niewiedzy bohaterów. Postaciom dramatów nieraz trudno jest stwierdzić, co wpływa na ich poczynania. Nie da się przyjąć jednego założenia: że bogowie i Przeznaczenie na równi wpływają na życie ludzi lub że to Przeznaczenie kształtuje losy zarówno ludzi, jak i bogów. Niemożliwe jest sformułowanie jednoznacznych odpowiedzi dotyczących sił oddziałujących na bohaterów Edwarda Leszczyńskiego. W zamian otrzymujemy możliwość stworzenia różnorodnych interpretacji. Wybór jednej z nich należy już do nas jako czytelników.

Summary

“Played in a dream around the pitfalls of destination” – about the Topos Theatrum Mundi in Edward Leszczyński’s Dramas

Edward Leszczyński’s *Atlantis* and *Jolanta* stage works are characteristic of Maurice Maeterlinck’s symbolic dramas of topos theatrum mundi. The motif that the world is a theatre in the dramaturgy of the Belgian writer was closely connected with a theory that the existence of human beings is governed by mysterious Fate. Leszczyński contrasted the force of Fate with the power of Gods divided into opposing forces, expressing ambivalent values. While divine interferences are presented in a relatively direct way, Fate is referred to very subtly. Its role is updated by the suggestions of the heroes’ intuitions.

Keywords: *theatrum mundi*; Edward Leszczyński (1880–1921); Maurice Maeterlinck (1862–1949); symbolic drama

Streszczenie

Atlantyda i *Jolanta* Edwarda Leszczyńskiego to utwory sceniczne, realizujące charakterystyczny dla dramatów symbolicznych Maurice’a Maeterlincka topos theatrum mundi. Motyw świata jako teatru w dramaturgii belgijskiego pisarza ściśle łączył się z teorią, że istnienie człowieka kształtuje tajemnicze Przeznaczenie. Leszczyński mocy tej przeciw-

stawił potęgę bogów, dzielących się na przeciwstawne sobie siły, wyrażające ambiwalentne wartości. Podczas gdy boskie ingerencje są w dramatach Leszczyńskiego przedstawione w sposób dość bezpośredni, o Przeznaczeniu mówi się w nich subtelnie. Jego rola aktualizuje się w formie podszeptów intuicji bohaterów.

Słowa kluczowe: *theatrum mundi*; Edward Leszczyński (1880–1921); Maurice Maeterlinck (1862–1949); dramat symboliczny

Bibliografia

- Filipkowska H., „*Sny swe malujesz na ogromnej chmurze*”, [w:] E. Leszczyński, *Wybór poezji*, oprac. H. Filipkowska, Kraków 1988, s. 5–38.
- German L., *Maurycy Maeterlinck. Kilka uwag o „nowej poezji”*, „Przegląd Polski” 1896, nr 119, s. 1–39.
- Joteyko Z., *Z literatury belgijskiej*, „Ateneum” 1894, t. 2, s. 8–37.
- Konopacki A., *Ikonografia malarstwa Prerafaelitów. Wybrane aspekty*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, red. P. Jasiewicz, Warszawa 1981, s. 123–177.
- Kwiatkowski J., *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 231–325.
- Leszczyński E., *Atlantyda*, Kraków 1909.
- Leszczyński E., *Jolanta*, Kraków 1904.
- Maeterlinck M., *Pelleas i Melisanda*, [w:] Idem, *Dramaty wybrane*, przeł. Z. Przesmycki [Miriam], Kraków 1994, s. 43–87.
- Maeterlinck M., *Siedem królewien*, [w:] Idem, *Wybór dramatów*, przeł. Z. Przesmycki [Miriam], Wrocław 1994, s. 75–105.
- Marrené-Morzowska W., *Nowe prądy w literaturze dramatycznej*, „Wędrowiec” 1893, nr 29, s. 457–459.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Przesmycki Z. [Miriam], *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, [w:] M. Maeterlinck, *Wybór dramatów*, przeł. Z. Przesmycki [Miriam], Wrocław 1994, s. V–CXXII.
- Rusek M., „*W duszę, jak w tę oto izbę, zajrzeć nie można*” – „*Wnętrze*” Maurice’a Maeterlincka, [w:] *Od realizmu do preekspresjonizmu. Lektury polonistyczne*, t. 2, red. G. Matuszek, Kraków 2001, s. 344–365.
- Stykowa M., *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*, Wrocław 1980.
- Szarota J., *Współczesna poezja francuska 1880–1914*, Warszawa 1917.